

## LAS DOS CARAS DEL GIGANTE MARTÍN SALMERÓN Y OJEDA: ¿LAS IMÁGENES COMO TESTIMONIO DE FICCIÓN?

*The two faces of the giant Martín Salmerón y Ojeda: The images as testimony of fiction?*

Jesús Manuel Ceceñas González\*  
Universidad de Guanajuato, México  
ORCID: 0009-0009-3988-5380

DOI: <https://doi.org/10.15174/orhi.vi21.8>

**RESUMEN:** En este texto se analizan dos imágenes que retratan a Martín Salmerón y Ojeda, nacido durante la segunda mitad del siglo XVIII, quien padeció acromegalia y fue célebre debido a ello. Dichas imágenes, una pintura al óleo realizada en 1796 y un grabado de 1896 que supuestamente se basó en la primera, muestran a Martín con dos rostros distintos: la pintura muestra una faz con características adultas, mientras que en el caso del grabado aparece con la cara de un hombre joven. Se lanzan distintas hipótesis, mientras se reflexiona en torno a las imágenes en tanto fuentes para la historia, la complejidad de la autoría, los lenguajes visuales y la multiplicidad de las verdades históricas.

**PALABRAS CLAVE:** Imágenes, historia, ficción, testimonio, teratología.

**ABSTRACT:** This text analyzes two images that portray Martín Salmerón y Ojeda, born during the second half of the 18th century, who suffered from acromegaly and was famous because of it. These images, an oil painting made in 1796 and an engraving from 1896 that was supposedly based on the first, show Martín with two different faces: the painting shows a face with adult characteristics, while in the case of the engraving he appears with the face of a young man. Different hypotheses are proposed, while reflecting on images as sources for history, the complexity of authorship, visual languages, and the multiplicity of historical truths.

**KEYWORDS:** Images, history, fiction, testimony, teratology.

FECHA DE RECEPCIÓN:  
24 de septiembre de 2024

FECHA DE ACEPTACIÓN:  
24 de febrero de 2025

\* Alumno del Doctorado en Historia de la Universidad de Guanajuato. Ha dictado diversas conferencias y ponencias, y ha participado en proyectos relacionados con cuestiones de imagen e historia, como en el Diplomado Encuentro de Saberes del Centro Estatal del Conocimiento y las Artes del Instituto Cultural del Estado de Durango (CECOART/ICED) de 2022, y el Diplomado en Historia del Arte (CECOART/ICED) de 2020. Su tesis de maestría, *La producción gráfica de la familia Gómez en Durango, 1861-1922: alcances gráficos y valores estéticos*, se encuentra en proceso de publicación por el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Juárez del Estado de Durango.  
Contacto: [jemacego.88@gmail.com](mailto:jemacego.88@gmail.com)



*Lo horrible era la armonía de la imagen,  
la belleza que encarna ideas  
y que finalmente vampiriza, desfigura y mata.*

RAFAEL GUMUCIO, *Contra la belleza*

## INTRODUCCIÓN. LA IMAGEN, EL PASADO Y LA HISTORIA, UNA RELACIÓN DE VELOCIDADES VARIABLES

**E**n 1896 se editó el *Catálogo de las anomalías coleccionadas en el Museo Nacional*, escrito por el Dr. Román Ramírez, bajo el mandato del Dr. Manuel Urbina, quien a la sazón ostentaba el cargo de director interino de dicho establecimiento.<sup>1</sup> En el prólogo del texto, el Dr. Urbina toma la palabra para subrayar que dicha publicación se justificaba debido a la falta de documentos de ese tipo que ayudaran a difundir las diversas secciones del museo, cuyas colecciones numerosas merecían ser conocidas. En específico, el catálogo en cuestión tenía el fin de promocionar la colección del departamento de teratología,<sup>2</sup> cuyos “interesantes mónstruos [*sic*] que existen en él se habrían quedado sin clasificar ni catalogar”.<sup>3</sup> La tarea fue acometida por el referido médico Román Ramírez quien, según las palabras del director, asumió la tarea de manera gratuita. El breve ejemplar —de apenas treinta y cinco páginas— además de contar con una selección de las piezas que conformaban dicho departamento, incluía dos elementos que buscaban enriquecer su lectura: un apartado denominado “Nociones sucintas de Teratología” que, a su vez, incluía una “Clasificación teratológica” basada en los aportes hechos por Isidro Geoffroy Saint-Hilarie<sup>4</sup> y una serie de ilustraciones realizadas por J. Engberg, artista sueco que es referido como “reputado e inteligente”.<sup>5</sup> Las ilustraciones referidas consistían en reproducciones basadas en los dibujos originales realizados por un dibujante de nombre D. J. Figueroa, quien es calificado de “escrupuloso”.<sup>6</sup>

Resulta interesante el ahínco con el que se destaca la calidad de los artífices de las imágenes o mejor de las *dobles imágenes* —al fin y al cabo, los trabajos de Engberg resultaban ser la copia de una copia— que aparecen en los textos. Quizá ello se deba a que se confiaba más en el atractivo de éstas que en los discursos y en la palabra escrita del catálogo como agentes de promoción. Las imágenes referidas son variadas, y lo mismo representan animales, humanos y seres, que sin la ayuda del texto que los acompaña

<sup>1</sup> Ramírez, *Catálogo*, 1896, p. 1.

<sup>2</sup> Del fr. *teratologie*, y éste del gr. *τέρας*, -ατος *téras*, -atos, “monstruo”, y -logie “-logía”; cf. gr. *τερατολογία* *teratología* “relación de prodigios”. Estudio de las anomalías y monstruosidades del organismo animal o vegetal. Véase: RAE, *Diccionario*, 2014, versión 23.8 en línea.

<sup>3</sup> Ramírez, *Catálogo*, 1896, p. 2.

<sup>4</sup> Naturalista francés famoso por sus contribuciones al campo de la teratología; autor del célebre *Tratado de Teratología*, aparecido en 1832.

<sup>5</sup> Ramírez, *Catálogo*, 1896, p. 2.

<sup>6</sup> Ramírez, *Catálogo*, 1896, p. 2.

tratan de guiar la atención del potencial lector, que difícilmente podrían ser ubicados en una categoría distinta a la de especímenes. Frida Gorbach apunta que el desfile de las imágenes está planeado,<sup>7</sup> pues empieza con un monstruo *contenido* —un gigante que no se revela como tal hasta que se presta atención al texto que lo acompaña— y retratado en toda su corporeidad —*cuan largo era...*— y termina con un *pigomelo*,<sup>8</sup> de quien sólo se representa la parte monstruosa de su ser.<sup>9</sup> Mientras que del gigante —identificado como núm. 1— se ofrecen algunos datos biográficos que ocupan casi tres páginas y media, del núm. 57 —el pigomelo referido— apenas se ofrecen un par de renglones —si bien su condición resulta mucho más intrigante— y se hace referencia a él simplemente como el “portugués de Lancereaux”.<sup>10</sup>

El híbrido entre texto e imagen que es el *Catálogo...* nos interpela de una forma distinta a como lo hizo con quienes pudieron comprarlo al momento de su publicación, a las puertas del Museo Nacional. En ambos casos —en el pasado y en el presente— busca reducir distancias: en el pasado, la cuestión es espacial, en tanto que mediante éste se planeaba acercar al público en general a la colección de anomalías con la que contaba dicho museo. Por otra parte, en este presente, la publicación de finales del XIX parece expandirse para reducir una cuestión de tipo temporal. En este sentido, a la luz y sombra de las imágenes sucede un fenómeno disímbolo: por un lado, el pasado se *ralentiza* y aparentemente permite que se pueda acercar a él de una manera privilegiada; por otro, la historia se *agiliza* y la producción historiográfica parece dar cuenta de ello mediante productos que, además de un relato, ofrecen una representación que aparenta

—sólo aparenta— ser incuestionable: si una imagen *acompaña* a un texto, ésta debe ser *real*, verídica.

Al igual que en muchas ocasiones, las apariencias engañan. El pasado no se *ralentiza*, sencillamente porque éste carece de velocidad. La Historia no se acelera porque ésta es tan estática como el primero. Quizá lo importante sea la impresión que de este fenómeno queda en la percepción de los lectores, donde a mayor cantidad de información parece que nuestro entendimiento de lo que ha sucedido es mejor, más preciso. El primero de los monstruos al que se ha hecho referencia —el gigante— servirá para ahondar en la problemática de la imagen y su relación con la tarea de historiar, sus ventajas, sus desventajas y sus encrucijadas. La cuestión se reduce a un aspecto que quizá sea el menos monstruoso de Martín Salmerón y Ojeda, quien fue un fenómeno que, al contrario de sus compañeros de departamento, asumió sus diferencias corporales, su forma *externa* —nuevamente estamos en el terreno de las apariencias— de una manera muy distinta a los demás; esto último se revelará en líneas siguientes.

## LA LITERATURA: UNA VIDA NOVELADA

Además de los datos biográficos que se ofrecen en el *Catálogo...*,<sup>11</sup> de Martín Salmerón y Ojeda existen otros tantos repartidos en distintas fuentes.<sup>12</sup> Ello se debe a que en vida Martín fue famoso en más de una forma, aunque dicha fama se desprendía de una sola cuestión: su enorme estatura. De manera resumida, Martín fue un hombre de origen humilde que destacó en más de una ocasión, y en más de una circunstancia, por su gigantismo, que se hizo patente cuando enfrentó la adolescencia.<sup>13</sup> La fecha y el lugar de su nacimiento son inciertos. De

<sup>7</sup> En el salón de teratología primero aparecía el gigante Martín Salmerón, un óleo del siglo XVIII convertido en una anomalía simple, y después la serie de monstruos fotografiados, disecados o encerrados en frascos de alcohol, y consideradas anomalías graves. Desacuerdo con la clasificación, entre la anomalía más ligera y la monstruosidad más grave, debían desfilar todos los estadios intermedios”. Véase: Gorbach, *Monstruo*, 2008, p. 113.

<sup>8</sup> Feto malformado que tiene uno o varios miembros extras unidos a las nalgas. “Pigomelo”, en: *Diccionario Mosby*, 2010.

<sup>9</sup> En la imagen que ilustra la última monstruosidad aparece un cuerpo cercenado del que sólo se retrata desde la parte baja del vientre y hasta más o menos la zona de las rodillas. En el área genital reside el quid de la cuestión: unos genitales que parecen multiplicados, excesivos y una extremidad similar a una pierna que pende detrás de éstos.

<sup>10</sup> Ramírez, *Catálogo*, 1896, p. 34.

<sup>11</sup> Éstos se toman de los propios datos contenidos en el propio retrato al óleo de Martín, de una publicación de la *Gaceta*, de un texto de la autoría de Humboldt, de un testimonio de un alabardero y de lo vertido por Manuel Orozco y Berra en el tomo III del *Diccionario universal de historia y geografía*. Véase: Ramírez, *Catálogo*, 1896, pp. 1-3.

<sup>12</sup> En el artículo “Gran bestia y fenómeno extraordinario de la naturaleza. Martín Antonio Salmerón Ojeda, el Gigante de Chilapa, 1770 -1813”, de Jesús Hernández Jaimes, se citan alrededor de diez fuentes distintas que incluyen libros, artículos, notas de periódico y documentos de archivo variados. Véase: Hernández, “Gran”, 2023.

<sup>13</sup> Hernández “Gran”, 2023.

acuerdo con la cartela del óleo, replicada a su vez dentro del catálogo, nació en el Rancho de Acúleo, en la Jurisdicción de Chilapa (Obispado de Puebla), el 14 de abril de 1774. Sin embargo, según Jesús Hernández Jaimes, en su artículo “Gran bestia y fenómeno extraordinario de la naturaleza. Martín Antonio Salmerón Ojeda, el Gigante de Chilapa, 1770 -1813”, se supone que nació el 1 de febrero de 1770, en Tlamixtlahuacán, rancho que se encontraba dentro de los límites del ahora estado de Guerrero.<sup>14</sup> Una confusión como ésta habla de la notoriedad que Martín logró cosechar al haber rastro de los intentos emprendidos para saber la exactitud de su fecha de nacimiento.

Dedicó parte de su juventud a trabajar como agricultor y vaquero, oficios que seguramente aprendió de su padre, quien fue empleado del rancho de Tlamixtlahuacán y mayordomo de otro llamado Acalco. Si bien debido a su estatura despertaba el interés natural en su entorno, fue la llegada de un párroco de nombre José Nicolás Maniau y Torquemada la que resultaría determinante para su destino. Maniau y Torquemada llegó a Chilapa en 1793, y al saber de la existencia de un joven enorme manifestó su deseo de conocerlo.

Después de que el religioso insistiera en que Martín debería darse a conocer públicamente, y el joven acatará los deseos del cura, su vida pasó del ostracismo al que su condición le había condenado a una serie de exposiciones públicas,<sup>15</sup> que supuestamente terminaron una vez que los beneficios económicos le permitieron retirarse a su lugar de origen, donde permaneció hasta que debido al proceso independentista se vio obligado a combatir en el ejército realista.<sup>16</sup> De esta etapa también existen diversos registros de su actividad, de entre los cuales el más destacado quizá sea el hecho de que sirvió de escolta a Morelos, ocupación que asumió luego de haber permanecido preso por tres meses

<sup>14</sup> Hernández, “Gran”, 2023.

<sup>15</sup> Éstas fueron variadas, y gracias a ellas Martín se vio gratamente favorecido en cuestiones económicas, al grado de llegar a contar con el capital necesario para comprar el rancho donde había nacido y del que su padre había sido empleado. Las exposiciones tenían permiso del virrey en turno, Miguel de la Grúa de Talamanca, Marqués de Branciforte, y tenían cierta organización toda vez que Martín era escoltado por soldados en sus presentaciones y recibía pagos de manera regular.

<sup>16</sup> Hernández, “Gran”, 2023.

en el presidio de Zacatula.<sup>17</sup> Se sabe también que contrajo nupcias con una mujer de nombre María y que tuvo al menos dos hijos, Rafael, en 1801, y Juana, alrededor de 1805. Se supone que su historia concluye en 1813, cuando fallece luego de haberse retirado a Chilapa por causas de una enfermedad desconocida; entonces rondaría los 43 años de edad, aproximadamente.<sup>18</sup>

Como se dijo, la biografía de Martín Salmerón y Ojeda está nutrida por fuentes diversas. Desde el autor del *Catálogo...*, pasando por Ignacio Manuel Altamirano, Carlos María Bustamante o el barón de Humboldt, hasta ser mencionado en el tercer tomo del *Diccionario universal de historia y geografía*.<sup>19</sup> Así, su existencia fue todo menos desapercibida. Su fama y notoriedad se reafirman con el hecho de que el 14 de noviembre de 1796, durante una de sus visitas a la Ciudad de México, fue retratado en una pintura al óleo por el pintor y maestro de Real Academia de San Carlos, José María Guerrero.

## LAS IMÁGENES: UN REFLEJO DOBLE

### *El cuadro y el pintor*

De acuerdo con la información proporcionada en la cartela que aparece en la esquina inferior derecha del retrato al óleo, Martín Salmerón y Ojeda fue pintado el 18 de noviembre de 1796 en la sala de Ayuntamiento de la Ciudad de México, en presencia de señores capitulares y del escribano mayor del cabildo<sup>20</sup> (véase imagen 1). La obra referida tenía la particularidad de haber sido realizada respetando las dimensiones y proporciones reales de la anatomía de Martín, que eran las siguientes:

Estatura de 2 varas 2/3 menos una pulgada, y proporcionado en sus demás tamaños, pues del codo al hombro tiene media vara dos pulgadas; del codo a la punta de los dedos 27 pulgadas 2 líneas; del codo a la muñeca 15 1/2 pulgadas; de hombro a hombro 21 pulgadas 10 líneas.<sup>21</sup>

<sup>17</sup> Ramírez, *Catálogo*, 1896, p. 3.

<sup>18</sup> Hernández, “Gran”, 2023.

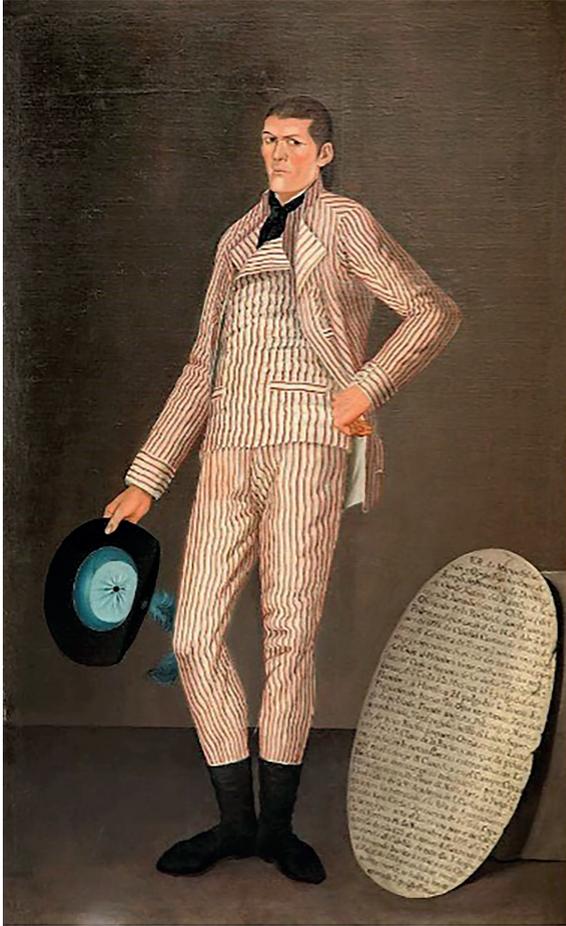
<sup>19</sup> *Diccionario Universal de Historia y Geografía*, t. III, México, 1856, p. 307, cit. en Ramírez, *Catálogo*, 1896, pp. 2-4.

<sup>20</sup> Ramírez, *Catálogo*, 1896, p. 1.

<sup>21</sup> Ramírez, *Catálogo*, 1896, p. 1.

## Imagen 1

Retrato al óleo de Martín Salmerón y Ojeda realizado por José María Guerrero



Fuente: Hernández, "Gran", 2019, s/p.

Además, se incluía una descripción física y de aptitudes:

Es trigueño, de buena faz, ojos aceitunos, ceja delgada poblada, frente angosta, pelo negro, nariz acordonada, boca regular, belfo el labio superior, de poca barba, pequeña oreja, con dos lunares al pie del clavo de la barba; y aunque de pulsación regular, se le notan fuerzas extraordinarias: es ágil en el manejo del ganado y en el campo, cuyas cédidas se ejecutaron con toda exactitud.<sup>22</sup>

El encargado de realizar la pintura fue José María Guerrero, quien había sido un destacado pintor y

<sup>22</sup> Ramírez, *Catálogo*, 1896, p. 2.

docente de la Academia de San Carlos, en la que también había sido instruido. Fue en 1791 cuando María Guerrero fue nombrado teniente de pintura de la academia, y el hecho de que tres años después solicitara permiso para trabajar obras particulares a la dirección de la institución, aunado a que haya sido el encargado de retratar al rico matrimonio formado por don Antonio Pérez Gálvez y doña Gertrudis de Obregón, condes de Pérez Gálvez, habla del éxito que le reportaba su trabajo como retratista. Para 1796, año en que realizó el retrato de Martín, Guerrero ya había abandonado la referida institución, y si bien parece que ciertas causas físicas tuvieron que ver con ello, también se sabe que el propio pintor expresaba que podía sobrevivir decorosamente con los encargos que recibía.<sup>23</sup> Sirva esta información para calibrar el prestigio del encargado de pintar a Martín si se reprodujo su cuerpo en escala 1:1. Ello quería decir que el cuadro debió tener una altura cercana a los tres metros, pues la estatura de Martín Salmerón para entonces<sup>24</sup> era de alrededor de dos metros y veintitrés centímetros, y tanto bajo sus pies como sobre la cabeza se dejaron espacios considerables para que la figura no luciera rodeada por un entorno estrecho.

Debido al sentido con el que la obra fue creada, la propuesta teórica de los *planos semióticos* descrita por Juan Acha resulta útil para hacer un análisis de la estructura formal de ésta;<sup>25</sup> de dicha propuesta se tomará el concepto de *plano semántico*, por ser éste el nivel de análisis que se ocupa de examinar la relación de las figuras presentes con la realidad visible figurada.<sup>26</sup> En general, la pintura es parca en su elaboración. La figura ligeramente pandeada de Martín destaca sobre un fondo de color neutro, y el entorno luce algo antinatural debido a la ausencia de cualquier adorno. La cartela aparece apoyada en lo que parece ser un bloque de piedra que aumenta la parquedad cromática de la escena y que sólo se ve contrastada por las rayas de rojo vivo

<sup>23</sup> Montes, "Reflejos", 2009, pp. 162-163.

<sup>24</sup> Ramírez, *Catálogo*, 1896, p. 3.

<sup>25</sup> En lo tocante a autores y obras que abordan cuestiones relacionadas con aspectos formales de la representación gráfica y pictórica, las opciones son prácticamente infinitas; sin embargo, aquí se propone la obra *Crítica del arte: teoría y práctica*, de Jun Acha, debido a su claridad y esquematismo, por lo que puede resultar especialmente adecuada para lectores no especializados en temas estéticos/artísticos.

<sup>26</sup> Acha, *Crítica*, 1992, pp. 42 y 101-102.

## Imagen 2

Detalles de la paleta utilizada por José María Guerrero en los retratos de los condes Pérez Gálvez



Fuente: Montes, "Reflejos", 2009, pp. 165 y 168.

del traje y la pluma y el interior del sombrero, ambos de un azul intenso. Debido a ello, cromáticamente la obra desmerece si se compara con otros trabajos del pintor, como el caso de los retratos de los propios condes Pérez Gálvez (véase imagen 2).

Sin embargo, ha de considerarse que en su trabajo como retratista García Guerrero reproducía lo que veía —sobre todo en este caso, que se supone que debía retratar al gigante con la mayor precisión posible—, por lo que el colorido presente en las ropas de Martín puede darnos indicios de la calidad de sus prendas.

Un aspecto interesante que debe destacarse es la ubicación de la línea de horizonte,<sup>27</sup> pues aparece situada demasiado baja, lo que acentúa el efecto del gigantismo de Martín. Por tanto, la obra cumple con creces el objetivo por el cual fue creada: dar testimonio visual de la existencia de un hombre cuya estatura poco convencional lo hacía objeto de admiración y curiosidad.

Al respecto de esto último, conviene reflexionar sobre la época en que Martín gozó de dicha

fama y de la forma en que lo hizo, pues durante el mismo siglo XIX otros tres mexicanos también acapararon la atención de la sociedad en circunstancias similares. Dos de ellos, Máximo y Bartola, conocidos como los *Aztec children*, habían sido objeto de la misma popularidad y curiosidad, como parte del ambiente hostil de los *freak shows* americanos de mediados de siglo.<sup>28</sup> Por otra parte, está el caso de la famosísima Julia Pastrana, una mujer que padecía hirsutismo,<sup>29</sup> quien inició un periplo por la misma época que no concluiría hasta mediados de la primera década del siglo XXI, aunque buena parte de dicho viaje lo hizo convertida en momia.<sup>30</sup> En dicho caso, a pesar de la supuesta felicidad con que Pastrana se desenvolvía sobre los escenarios internacionales que se presentó, es posible encontrar huellas de maltrato y vejaciones que eran infligidos por los empresarios que la manejaban. En este aspecto, el caso de Martín marca una diferencia, pues aun cuando también enfrentó ciertas dificultades relacionadas con su fama, a la luz de los indicios encontrados pareciera que su paso por la celebridad

<sup>27</sup> "Factor de referencia para interpretar la tercera dimensión o espacio y [que] permite llevar a cabo un cálculo visual de la distancia entre el primer término y el fondo". Véase: Crespi y Ferrario, *Léxico*, 1995, p. 68. En el caso de la pintura, la línea del horizonte estaría representada por la unión del piso y la pared.

<sup>28</sup> Bartra, *Historias*, 2017, p. 12.

<sup>29</sup> Exceso de vello corporal con una distribución masculina que puede ser hereditario, o bien, deberse a disfunción hormonal, porfiria o medicamentos. *Diccionario Mosby*, 2010, s/p.

<sup>30</sup> Bartra, *Historias*, 2017, pp. 11-36.

se dio en un ambiente mucho más cordial. Si bien quizá tal como lo expresa Bartra respecto al caso de Pastrana, estos datos de fama y bienestar pudieran ser “dudosos, pues proceden de la propaganda que se hacía para atraer público a sus presentaciones y que exageraban su condición o inventaban su historia para hacerla más atractiva o espectacular”.<sup>31</sup>

Volviendo al tema de la pintura, la elaboración de un retrato al óleo de Martín nos habla de una fama que se pudiera calificar de “decorosa” si se considera la importancia social que para entonces tenía la pintura de retrato y que sería reflejo de la intención de los indianos de mostrar un rango y prosperidad notables.<sup>32</sup> Es probable que Martín haya pagado por dicho retrato, aun así es revelador el hecho de que fuera considerado digno de ser objeto de una expresión artística con tal peso social.

### El grabado y el dibujante

Hasta ahora se sabe poco acerca de J. Engberg, encargado de la elaboración de los grabados que aparecen en el catálogo. Sólo se conoce lo que se asienta en el prólogo de dicho catálogo. Engberg fue un artista de origen sueco que entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX fungió como ilustrador de algunos textos impresos en México. De dicha labor se conocen las ilustraciones hechas tanto para el *Catálogo...* como para el *Compendio de la historia de México y de su civilización para uso de los establecimientos de instrucción primaria*, de Antonio García Cubas publicado en 1901, aunque su trabajo como ilustrador pudo haberse extendido a otros proyectos. Además de los trabajos referidos, otros ejemplos de la obra de Engberg —si bien escasos— sirven para dar cuenta de las habilidades del artista, que evidencian una sólida formación académica encaminada a la producción gráfica (véanse imágenes 3 y 4).

La calidad técnica de su obra, su manejo adecuado de los recursos, necesario para la representación realista que precisaban el tipo de textos que ilustró,<sup>33</sup> dan cuenta de la sólida formación

#### Imagen 3

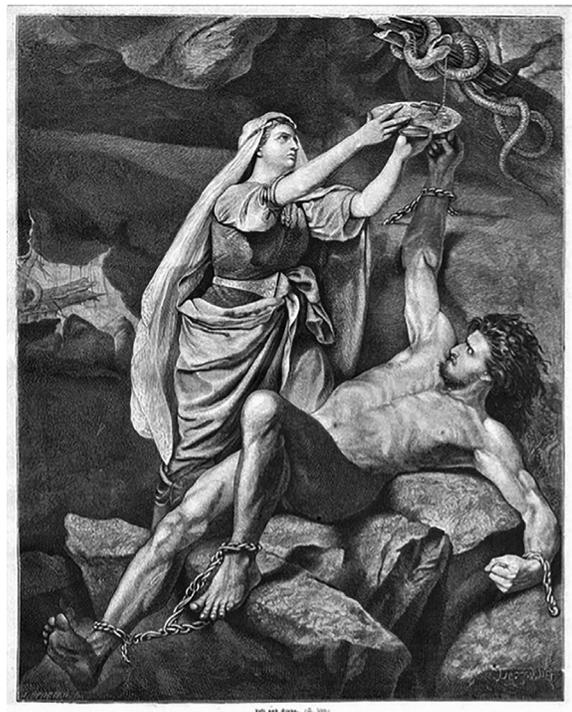
Ejemplo de grabado realizado por J. Engberg que lleva por título *Molino de Sandvikens*



Fuente: Tekniska Museet, Estocolmo, versión digital en: <<https://digitaltmuseum.se/021016323189/sandvikens-bruk>>.

#### Imagen 4

Ejemplo de grabado realizado por J. Engberg, en aparente colaboración con otro artista de nombre C. Larsson, que consiste en una reproducción de una pintura del artista sueco Mårten Eskil Winge y que fue utilizada para ilustrar la versión sueca de la *Edda poética* (1893)



Fuente: “Notes from a Superfluous Man”, versión digital en: <<https://thefugitivesaint.tumblr.com/image/153227616518>>.

<sup>31</sup> Bartra, *Historias*, 2017, p. 16.

<sup>32</sup> Montes, “Reflejos”, 2009, p. 155.

<sup>33</sup> Representación académica y realista de arquitectura, paisajes y rostros.

académica a la que ya se ha hecho referencia. El motivo por el que se hace hincapié en ella es porque justo ésta es la que torna tan complejo un aspecto de la copia que hace del retrato al óleo de Martín Salmerón y Ojeda (véase imagen 5). Dado que se supone que la reproducción realizada debería respetar la representación que José María Guerrero hiciera de Salmerón y Ojeda, entre ésta y aquella es posible detectar ciertas diferencias que se enumeran a continuación.

Uno de dichos cambios habla de cierto resabio estilístico propio del Romanticismo que era común apreciar en algunas representaciones gráficas de la segunda mitad del siglo XIX y que consistía en la representación exageradamente reducida de

#### Imagen 5

Grabado de Martín Salmerón y Ojeda hecho por J. Engberg



Fuente: Ramírez, *Catálogo*, 1896, p. 1.

los pies.<sup>34</sup> Por otra parte, existen omisiones que pueden clasificarse de *triviales* e incluso *incidentales*, como la ausencia de la pluma del sombrero o el recorte que hace de la corbata, pues ni una ni otra afectan seriamente el objetivo de la reproducción,<sup>35</sup> aunque pudieran afectar el significado social que en el México de fines del siglo XIX pudo tener el usar una pluma con sombrero. Además, en la versión de Engberg el brazo izquierdo aparece colocado en un ángulo algo más acusado que en la pintura, y si bien esto pudo hacerse por un mero intento de lograr mejor simetría en el dibujo, resta naturalidad a la apariencia de la extremidad. Sin embargo, la cuestión de las diferencias se torna interesante cuando se presta atención en el rostro del gigante realizado por Engberg y se compara con el rostro retratado por María Guerrero. En la pintura el rostro corresponde con la edad que por entonces tenía Martín, 22 años, mientras que en la reproducción de Engberg el gigante aparece con un rostro infantil.

Las capacidades técnicas y profesionalismo de Engberg no dejan espacio para la duda. Por ejemplo, en el trabajo realizado para la obra de García Cubas referida, el grabador elaboró varias efigies que ilustraban a diversos personajes históricos a los que el texto se refiere, que son lo suficientemente respetuosas de las características iconográficas que reflejaban las particularidades físicas de los retratados para que éstas logren ser reconocibles, incluso sin los textos que acompañan a las imágenes (véase imagen 6). Debido al sentido de dicho trabajo, resulta natural asumir que Engberg diseñó los rostros basándose en obras de referencia.<sup>36</sup>

Sin embargo, al comparar su versión del gigante con la pintura realizada cien años antes es obvio que el cambio en el rostro de Salmerón y Ojeda fue deliberado. Lo interesante sería saber sobre quién podría recaer la responsabilidad de dicho cambio. ¿En el artista? Se debe recordar que Engberg trabajaba comisionado, por lo que es poco probable que siquiera le interesara realizar algún

<sup>34</sup> Por ejemplo, en algunos de los grabados de *Los mexicanos pintados por sí mismos* como *La china*, *La recamarera*, *El vendutero*, *La coqueta* o *El abogado*. Véase: V/A, *Mexicanos*, 1854.

<sup>35</sup> Que era representar la condición física —su gigantismo— de Salmerón y Ojeda.

<sup>36</sup> Por ejemplo, en el caso del rostro de Sor Juana, hay una evidente influencia del conocido retrato de ella que hizo Miguel Cabrera; lo mismo pasa con el rostro de Juárez, que muestra similitudes con el retrato hecho por Pelegrín Clavé.

## Imagen 6

Ejemplos de grabados realizados por J. Engberg

Fuente: García, *Compendio*, 1890, ilustrado con numerosos grabados debidos al inteligente artista J. Engberg.

cambio de este tipo. Descartado el artista, quedan los médicos: tanto el encargado del catálogo como el director del Museo Nacional compartían profesión. ¿Tenían algún interés que pudiera haberlos motivado para ordenar a Engberg que realizara dicho cambio?<sup>37</sup> Inmediatamente después del dibujo que representa a un rejuvenecido Salmerón y Ojeda, aparece la efigie del monstruo núm. 2, que lleva por título *Retrato de un hombre que tenía un cuerno entero en la sien derecha, en medio de dos cuernos rotos*. Dicha imagen representa a un hombre barbado de mediana edad (véase imagen 7). De la misma manera, en la página 13 se muestran dos dibujos de Plácido Rocha, de 46 años de edad, cuya faz es representada de forma coherente con dicha edad (véase imagen 8). ¿Por qué entonces cambiar el rostro de Martín, si gracias a los datos provistos en el propio catálogo se podía calcular los 22 años de edad que tenía al momento de haber ser retratado?

## ¿DOS ROSTROS, DOS VERDADES?

De acuerdo con las fuentes disponibles, el óleo realizado por García Guerrero permaneció en el Ayuntamiento hasta 1826, cuando fue donado al Museo Nacional —que había sido fundado un año antes—, donde permaneció por varios años, formando parte de la sección de teratología.<sup>38</sup> De lo

anterior se colige que para cuando Engberg hizo los dibujos para el *Catálogo...* tuvo el cuadro a su disposición para copiarlo, y si para realizar una parte de su trabajo tomó como base los dibujos de D. J. Figueroa, resulta lógico pensar que para hacer

## Imagen 7

Retrato de un hombre que tenía un cuerno entero en la sien derecha, en medio de dos cuernos rotos

Fuente: Ramírez, *Catálogo*, 1896, p. 4.

<sup>37</sup> Al respecto, se pueden considerar implicaciones referentes a intereses de eugenesia o neotenia.

<sup>38</sup> Hernández, "Gran", 2023.

el dibujo de Martín tuvo que haberlo realizado tomando al propio cuadro de referencia; además, en el prólogo del catálogo, el Dr. Urbina acentúa el trabajo de copiado concienzudo hecho por Engberg, quien “con la mayor fidelidad ha reproducido los dibujos”.<sup>39</sup> ¿Por qué entonces ese cambio tan deliberado de los rasgos y formas faciales? El rostro del dibujo es otro rostro. Por una parte, de ninguna manera puede alegarse una supuesta torpeza por parte de Engberg. Para ilustrar este punto conviene mostrar un ejemplo de su habilidad mimética, para el que se recurrirá a un grabado realizado por Engberg que está basado en una fotografía de un artista sueco de nombre Edvard Bergh (véanse imágenes 9 y 10), en donde el resultado da cuenta de su habilidad.

#### Imagen 8

*Nanomelus brachychirus, campylochirus, campylosce-lus*. Plácido Rocha, 46 años de edad. Manos torcidas, pies torcidos; ankylosis de las articulaciones de los hombros, de los codos y de las rodillas



Fuente: Ramírez, *Catálogo*, 1896, p. 13.

<sup>39</sup> Ramírez, *Catálogo*, 1896, p. II.

#### Imagen 9

Fotografía de referencia



Fuente: Store Norske Leksikon, “Edvard Bergh”, versión digital en: <[https://snl.no/Edvard\\_Bergh](https://snl.no/Edvard_Bergh)>.

#### Imagen 10

Grabado de J. Engberg



Fuente: Signature.se, <<https://www.signaturer.se/Sverige/EdvardBergh.htm>>.

Incluso si se presta atención a la cuidada elaboración del dibujo que representa a Plácido Rocha (imagen 8), veremos un logrado trabajo en las facciones de éste que contrasta de manera importante con la elaboración simplificada del gigante. ¿Será acaso que Engberg nunca vio el lienzo y se limitó a copiar el dibujo que Figueroa había hecho?<sup>40</sup> En tal caso, la autoría de la imagen del gigante joven recaería en este último. Sin embargo, la cuestión no termina ahí, pues debido a las diferencias marcadas entre los rostros no se puede hablar de que el rostro del dibujo fuese simplemente una versión rejuvenecida de Martín Salmerón y Ojeda, pues las diferencias no se limitan a rasgos como la forma de los labios, la nariz o los ojos, ya que incluso el tipo de rostro entre ambas representaciones difiere notablemente, pues mientras que en el Martín Salmerón de García Guerrero presenta un rostro cuadrado, el retrato del mismo personaje hecho por J. Engberg presenta una forma triangular ovalada (véanse imágenes 11 y 12).

Por todo lo anterior, es lógico suponer que algo hubo detrás del cambio. Lo más seguro es que no dependiera de las decisiones o intereses de los dibujantes. Por ello es interesante reflexionar si hubiese algún motivo para que el Dr. Ramírez tuviera la intención de hacer lucir a Martín como un niño en lugar del hombre joven que era. ¿Por qué un cambio tan radical? El pelo, la dirección de la mirada, el tipo de rostro mencionado, el sombreado esquemático del rostro —y que no corresponde con el cuerpo—; el rostro no es una copia mal ejecutada, es *otro* completamente. Todo apunta a que se trata de un cambio deliberado.

El examen más superficial parece revelar que se trató de hacer ver a gigante como si fuera un niño; sin embargo, un mensaje parece colarse a través de los cambios realizados: el rostro de un gigante no dice nada —o, mejor dicho, no dice nada interesante—; esa particularidad que reside en su estatura —incluso en el rayado vertical de su vestimenta que acentúa el carácter longitudinal— es todo cuanto puede decir. Contrario resulta el ejemplo núm. 3 del catálogo, que ilustra un caso de labio leporino geniano (véase imagen 13). En éste,

<sup>40</sup> Pero, ¿cuándo? Al respecto no se han encontrado, al menos hasta ahora, mayores datos.

Imagen 11

Detalle del retrato al óleo



Fuente: Hernández, "Gran", 2019, s/p.

Imagen 12

Detalle del grabado



Fuente: Ramírez, *Catálogo*, 1896, p. 1.

## Imagen 13

Labio leporino geniano. Macrostoma

Fuente: Ramírez, *Catálogo*, 1896, p. 8.

el rostro de la niña Macaria N es representado de tal manera que los trazos incorporan de manera eficaz la piel mórbida propia de una anatomía infantil, incluso el cabello ha sido representado con esmero. El mensaje se repite si bien en modo inverso: apenas si se representa una parte del torso infantil, escasamente el necesario para dar cuenta quizá de la proporción de la malformación. Los representados en el catálogo no son más que sus malformaciones, que son las verdaderas protagonistas. Los sujetos son los meros soportes de éstas, y su reducción a ser una prueba de la generalización<sup>41</sup> edulcora cualquier intento de testimonio biográfico.

En relación con la individualidad obliterada en pos de las cuestiones generales, vale la pena citar *in extenso* el ejemplo que provee Carlo Ginzburg respecto a la intención de abordar lo general en detrimento de lo individual:

En abril de 1625 nació cerca de Roma un ternero de dos cabezas. Los naturalistas vinculados con la Accademia de Lincei se interesaron por el caso,

<sup>41</sup> Véase: Ginzburg, “Reflexiones”, 2006-2007, p. 13.

y en los jardines del Belvedere vaticano dos intelectuales estrechamente vinculados con Galileo, Giovanni Faber, secretario de la citada academia, y Ciampoli, discutieron el extraordinario suceso con Mancini, el cardenal Agostino Vegio y el papa Urbano VIII. El primer interrogante fue: el ternero bicéfalo, ¿debía ser considerado un animal, o dos? Para los médicos, el elemento que distinguía al individuo era el cerebro; para los émulos de Aristóteles, el corazón. En el resumen escrito al respecto por Faber, se advierte el presumible eco de la intervención de Mancini, el único médico presente en esa reunión. Vale decir que, a pesar de su interés por la astrología, Mancini analizaba las características específicas del parto monstruoso, no para identificar auspicios en función del futuro, sino para llegar a una definición más concreta del individuo normal, aquel que —por pertenecer a una determinada especie— podía con todo derecho ser considerado repetible. Con igual atención que la que solía dedicar al examen de las obras pictóricas, Mancini debió escudriñar la anatomía del ternero bicéfalo. Pero la analogía con su actividad de *connoisseur* se detenía allí. En cierto sentido, precisamente un personaje como Mancini expresaba el punto de contacto entre el paradigma adivinatorio (el Mancini diagnosticador y *connoisseur*) y el paradigma totalizador (el Mancini anatomista y naturalista). El punto de contacto, pero también la diferencia. Pese a las apariencias, la muy precisa descripción de la autopsia del ternero, redactada por Faber, y los pequeños grabados que la acompañaban, y que representaban los órganos internos del animal no se proponían captar la “propiedad propia e individual” del objeto en cuanto tal sino, más allá de dicha propiedad, las “propiedades comunes” (aquí, naturales, no históricas) de la especie.<sup>42</sup>

Si como dice Gorbach, las funciones del retrato al óleo de Martín eran tanto la de marcar un límite para las ensoñaciones fantásticas —al presentar a un gigante como alguien *real*— como establecer la posibilidad de dar cuenta de la verdad,<sup>43</sup> el dibujo que aparece en el *Catálogo* sin quererlo cuestiona el fin mismo del texto: guiar hacia una realidad —el

<sup>42</sup> Ginzburg, *Mitos*, 1999, p. 153.

<sup>43</sup> Gorbach, *Monstruo*, 2008, p. 105.

gigante luce así— que reside en las salas del Museo Nacional; una adecuación mínima y a la vez extrema parece dar cuenta de la volatilidad de lo único: hay dos gigantes, uno adulto y otro púber. Lo incuestionable que ofrece el óleo, auxiliado por el discurso de medición y descripción de la cartela, se fragmenta y nos recuerda que los salvajes —fenómenos, monstruos, etcétera— son más una invención social, un fruto de la imaginación, que una realidad establecida a priori.<sup>44</sup> Siguiendo la propuesta barthesiana de que toda imagen es polisémica, y que debido a ello en el seno de las sociedades se ponen en acción diversas estrategias que permitan condicionar y controlar dicha pluralidad de significados —y sin las cuales la imagen quedaría reducida a una serie de signos discontinuos—,<sup>45</sup> el texto que acompaña a las ilustraciones del catálogo funge como una de esas estrategias que permiten anclar el contenido visual:

El texto constituye realmente el derecho a la mirada del creador (y, por tanto, de la sociedad) sobre la imagen: el anclaje es el control, detenta una responsabilidad sobre el uso del mensaje frente a la libertad de significación de la imagen, el texto toma un valor represor, y es comprensible que sea sobre todo en el texto donde la sociedad imponga su moral y su ideología [...] la imagen es la que soporta la carga informativa.<sup>46</sup>

Así, la imagen deviene en no garantía de la realidad, sino de un acontecimiento y, más aún, de la autoridad que da cuenta de ésta. En el caso del doble registro gráfico de Martín, las imágenes resultantes dan cuenta de una institución que, sin pretenderlo, se traiciona a sí misma en el sentido de que, aparentemente, mediante la publicación del catálogo se daba una muestra del acervo presente en la sala de Teratología; sin embargo, la diferencia entre el dibujo del rostro de Martín presente en éste difiere de tal manera del que aparece en la pintura que, al final, el gigante termina mostrando dos rostros diametralmente diferentes.

<sup>44</sup> Bartra, *Historias*, 2017, pp. 41 y 45.

<sup>45</sup> Barthes, *Obvio*, 1986, pp. 31-36.

<sup>46</sup> Barthes, *Obvio*, 1986, pp. 37-38.

## REFLEXIONES PROVISIONALES: EL TESTIMONIO DE LAS IMÁGENES

La imagen presente en el *Catálogo...* se presenta con la autoridad tácita de que lo que se representa ha sido copiado de manera escrupulosa.<sup>47</sup> Ante tal advertencia, resulta interesante reflexionar si quienes llegaron a adquirir el texto se sorprendieron al ver la diferencia que había entre el rostro del gigante dibujado y el gigante pintado; aunque también pudiese ser que la oportunidad de ver cómo lucía un gigante acaparara la atención de los potenciales visitantes y debido a ello no repararan en aspectos más finos. No se encontró ninguna aclaración o algún comentario del cambio referido, si bien el motivo pudiera remitirse al intento que entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX se tuvo para tratar de mejorar los linajes de sangre,<sup>48</sup> lo que constituiría una ratificación estética de cuestiones con imbricaciones de aliento moral que silenciaría las dudas al respecto, aunque también detonaría otras tantas preguntas interesantes. Además, en este sentido se haría evidente la cuestión abyecta de la situación, que de acuerdo con lo propuesto por Julia Kristeva<sup>49</sup> se daría en dos aspectos. Por un lado, en el retoque hecho al rostro de Martín, que evidenciaría subrepticamente la inconformidad que su cara original representaba para los intereses del catálogo. Por otro lado, en el hecho de que, de una forma u otra, los cuerpos de quienes padecían alguna malformación eran objeto de un

<sup>47</sup> La esquematización necesaria para traducir una imagen pictórica a una gráfica supone la supresión de ciertos aspectos, entre los cuales el color no necesariamente sería el más importante; sin embargo, ello no supone el detrimento de la potencialidad expresiva del dibujo: “[...] el dibujo no lo reproduce todo, y a menudo reproduce muy poca cosa, sin por ello dejar de ser un mensaje potente”. Véase: Barthes, *Obvio*, 1986, p. 39.

<sup>48</sup> “Los retratos [...] sobre criminales o individuos afectados por la tisis, y sus retratos de judíos, no pueden ser separados de su enérgica campaña en pro de una ‘severa compulsión’ —esto quiere decir esterilización— de las ‘menos deseables’ razas y linajes de sangre. Las familias saludables [...], deberían ser protegidas de casamientos indeseables con individuos afectados por enfermedades como la locura o el pauperismo. En las tempranas décadas del siglo XX, este tipo de propaganda se volvió muy popular”. Véase: Ginzburg “Semejanzas”, 2006-2007, p. 25.

<sup>49</sup> “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto [...] la abyección es [...] una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo [...]”. Véase; Kristeva, *Poderes*, 1998, p. 11.

modo de comercio al ser utilizados en cierta manera como publicidad de las salas del museo. Desde luego, debe tenerse en mente que había un interés médico/antiatómico que permeaba las intenciones de la sala teratológica, lo que suponía la dirección de un pensamiento eminentemente científico; sin embargo, también deben considerarse las implicaciones estéticas de una empresa de este tipo, sobre todo cuando es muy probable que justamente dicho aspecto de la colección teratológica fuera el factor en juego más importante para atraer visitantes, aunque también se pretendía educarlos.

El doble registro visual que queda de aquel gigante no tiene nada que ver con el hecho de que se puede argumentar de que el rostro plasmado por García Guerrero es el verdadero, por haber tenido frente a sí al propio gigante. Al igual que en otros casos en donde buscar una verdad única resulta tan fútil como pretenciosa, la *falsedad* de la representación del dibujo es más profunda en tanto que detona diversas inferencias e hipótesis que se pueden formular en torno a ella; además de que es reflejo de la complejidad inherente a la labor heurística que se hace al pretender hacer —¿crear?— historia, sea ésta basada en registros escritos o en vestigios visuales, como el caso que aquí se presenta. El papel de las imágenes en la actividad historiadora ha sido ya abordada desde diferentes ámbitos, por diferentes voces y por múltiples discursos, lo que quizá da cuenta de que, más que evidenciar una falta de rigor de la ciencia histórica, la situación refleje una mutación perenne de ésta, un cambio de piel constante y necesario, un avanzar entre la niebla<sup>50</sup> que necesita prescindir de caminos para crear veredas.

A la sombra del silencio y de la ausencia de una declaración explícita que aclare la situación, ¿qué dice el registro bicéfalo de Martín Salmerón? Las diferencias entre una cabeza y otra, se ha dicho ya, no podían ser más marcadas: en una se retrata a un hombre, en la otra a un jovencito. Quizá, al igual

<sup>50</sup> Al respecto, resulta útil reconsiderar la opinión de Ginzburg acerca del rigor elástico de la historia en tanto ciencia *sui generis*: “Aunque es claro que aquí se habla de rigor elástico: ya que, si suponemos un criterio único de rigor, es evidente que la historiografía no es una ciencia rigurosa. Análogamente; si opinamos que sólo el saber antiantropocéntrico es científico en el sentido fuerte, tendríamos que negarle a la historiografía la posesión de esta característica”. Véase: Ginzburg, *Tentativas*, 2004, p. 120.

que otras tantas *mentiras* detectadas en la historia —la situación se antoja bajo el orden de una muñeca *matrioshka*—, éstas son tales siempre y cuando se parta de la concepción de que el pasado es uno y que, por tanto, el relato que de éste se hace también debe serlo. Bajo una perspectiva así, maniquea, casi incuestionable, una y sólo una sería la verdadera cabeza, el verdadero rostro de Martín Salmerón. Sin embargo, si se permite una reflexión distinta, si volvemos la mirada hacia el pasado para preguntar antes que para responder, Martín Salmerón y Ojeda es una especie de Jano,<sup>51</sup> cuya mirada bidireccional refleja no la mentira y la verdad, sino la multiplicidad de una u otra: mentiras y verdades, miradas, historias, la profusión arborescente del plural.

Esta dualidad o bidireccionalidad también puede encontrarse en la manera de considerar el testimonio que las imágenes dan y en el modo en que éstas se conceptúan. Al respecto, se puede poner el ejemplo que en el pensamiento de Walter Benjamin tiene el concepto de imagen, que puede identificarse de forma general por dos percepciones distintas y diametralmente contrapuestas: por un lado, una en donde la imagen se entiende como representación de una especie de adormecimiento intelectual; y por otro, una conceptualización en donde un cierto tipo de imagen —la *imagen dialéctica*— se propone como un momento de conocimiento intempestivo y fugaz. Del primer ejemplo se tiene una muestra en el breve texto “La lejanía y las imágenes”,<sup>52</sup> en donde Benjamin advierte que la idea de imagen puede ser fácilmente relacionada con una percepción impresionista de la realidad, que reduce la escala de visión a una que propicie una contemplación que impida ver las miles de variaciones que puede tener un paisaje o, para el caso, un hecho histórico. ¿No será que las imágenes actúan en contra del saber y nos regalen con una idea del entorno que nunca cambia y que, por tanto, no precisa de una mirada atenta? Se pregunta —palabras más palabras menos— el autor alemán al inicio de su escrito, al tiempo que lanza un reto que sin duda él mismo trató de asimilar: “El placer del soñador reside por tanto en poner un término a la naturaleza en el marco de las desvaídas imágenes.

<sup>51</sup> Deidad del panteón romano al que se representa con dos rostros que se oponen y que miran en direcciones diferentes, generalmente hacia adelante y hacia atrás.

<sup>52</sup> Benjamin, *Discursos*, 1989, pp. 152-153.

Conjurarla bajo una llamada nueva es el don del poeta.<sup>53</sup> En el ámbito de lo dicho respecto a los dos rostros de Martín Salmerón, lo expresado por Benjamin sirve para subrayar la importancia que la mirada tiene tanto para la reconsideración de las fuentes como para la reflexión sobre ciertos procesos epistemológicos y de interpretación.

Y es justamente en la respuesta a esa llamada a la que se hace referencia donde Benjamin desarrolla su propuesta, la *imagen dialéctica*, propone que el pasado traducido en una imagen de éste únicamente puede darse en una dinámica de inmediatez, en un chispazo que eventualmente desaparecerá para no volver a presentarse,<sup>54</sup> no al menos de la misma manera. De lo anterior puede colegirse la importancia que la experiencia tiene para la idea benjaminiana de la relación que se da entre el pasado y la Historia,<sup>55</sup> misma que está consecuente ligada a la idea de *redención* del pensador, en donde el papel del historiador debe trascender la mera configuración del especialista en pos de la de actor comprometido con su propia experiencia, pero no sólo con el pasado, sino con su presente mismo, entendido este último en tanto que *lugar de enunciación*, que condiciona de manera determinante tanto la perspectiva desde donde se mira como los lentes mediante los cuales se hace la observación histórica.

Así pues, si bien en el caso de Martín Salmerón se habla de dos imágenes físicas o *plásticas*, éstas se desdoblan y ayudan a propiciar imágenes en tanto que representaciones no sólo de dichos registros visuales, sino también —y quizá principalmente— de los múltiples discursos que se pueden entrelazar en el desfase o intersticio tanto del presente y del pasado como entre lo que se muestra y lo que se puede entrever en todo aquello que se omite, se difumina, pero nunca puede eliminarse de manera determinante. En este sentido, lo más interesante de la cuestión no necesariamente sea resolver/entender el cambio de rostro de Martín sino evidenciarlo, subrayarlo, remarcarlo para contribuir a que éste no se diluya entre cuestiones aparentemente posibles, como la adecuación a una técnica gráfica o la estilización a una estética en boga, por ejemplo.

En este sentido, ¿de qué serviría ratificar una cabeza u otra? Si tal situación fuese posible, la *otra*, la cabeza *errónea* abriría la boca para gritar, para denunciar una acción estética, de censura, que sólo se haría más estridente ante la seguridad de una única verdad; como ya se dijo, se resolvería un acertijo que detonaría otros tantos. En cambio, el Martín *bicéfalo* que resulta a la luz del análisis que aquí se propone quizá abre la puerta a esa “negación de la transparencia de la realidad”<sup>56</sup> referida por Ginzburg, que legitima el *paradigma indicial* y en donde la conjetura se constituye en el límite de un territorio en donde Martín no tiene una o dos cabezas, sino ninguna: tal vez el gigante es también un decapitado que, como un cefalóforo,<sup>57</sup> se desplaza no para encontrar su cabeza,<sup>58</sup> sino tan sólo para declarar que alguien la ha separado de su tronco.

De Martín Salmerón, en tanto sujeto histórico, también resulta interesante reflexionar acerca de su caso de *bifrontalidad* partiendo de las ideas que Foucault vertió respecto a la figura de lo que definió como *monstruo humano*. Según el pensador francés, si bien la concepción de monstruo ha ido mutando y reconfigurándose al paso del tiempo, una cualidad esencial que se mantiene en dicho proceso es el hecho de que todo sujeto que se considera monstruoso lo es en tanto que supone un enfrentamiento doble: por un lado, representa la mescolanza de dos reinos: el humano y el animal siendo el más común, y en este sentido, la transgresión que representa es de tipo natural/biológica; por otra parte, está la afrenta a las leyes, esto es al ámbito jurídico de la sociedad.<sup>59</sup> En esta situación doble, el monstruo, en su calidad de complejo jurídico-natural,<sup>60</sup> remite a una desestabilización de la cultura, de la convención sobre la que se rige el funcionamiento de la sociedad.

Sin embargo, Foucault también apunta a la existencia de los anormales en tanto que *monstruos*

<sup>53</sup> Benjamin, *Discursos*, 1989, p. 153.

<sup>54</sup> Benjamin, *Tesis*, 2021, pp. 68-70.

<sup>55</sup> Gámez, *Construcción*, 2014, pp. 45-53.

<sup>56</sup> Ginzburg, *Mitos*, 1999, p. 147.

<sup>57</sup> Nombre que reciben los personajes mitológicos que luego de haber sido decapitados recogen su propia cabeza y deambulan con ella, generalmente para dar cuenta de lo que les ha sucedido o realizar prodigios.

<sup>58</sup> Él mismo carga su propia cabeza, es el único que sabe distinguir la real de la falsa, lo que pretende es hablar, contar, a fin de cuentas, una *historia*.

<sup>59</sup> Foucault, *Anormales*, 2023, pp. 56-57.

<sup>60</sup> Foucault, *Anormales*, 2023, p. 65.

trivializados o monstruos pálidos,<sup>61</sup> esto sobre todo a finales del siglo XIX, que es cuando el catálogo fue publicado. Esta adjetivación recae en el hecho de que Foucault considera que el monstruo en cuanto tal es ininteligible, dado que se encuentra conformado por una multitud de desviaciones e irregularidades que hacen compleja su definición.

De lo anterior resulta que, efectivamente, Martín Salmerón tiene dos caras: una con la que fue retratado a finales del siglo XVIII y otra que resulta transformada de acuerdo con las convenciones de un siglo posterior, el siglo XIX. En este segundo caso, Salmerón es un monstruo trivializado, es una de esas irregularidades pequeñas a las que refiere Foucault en tanto que su gigantismo no supone un enfrentamiento importante para el ámbito jurídico, si bien si lo es para el natural. Así pues, una posible interpretación de los dos rostros de Martín Salmerón es que su presencia refleja la ficción que suponen las conceptualizaciones de lo monstruoso; ficción que tiene que ver con la reinterpretación de las etiologías y con la reconfiguración consecuente de paradigmas, mismos que no cesan de destruir errores para edificar verdades que, al paso del tiempo, también serán destituidas.

En algunas ocasiones, el testimonio que las imágenes brindan quizá sólo haga eso: denunciar una falta que no precisa ser agotada sino más bien mantenida; ello para volver la mirada hacia el ayer y seguir cuestionando, y no simplemente para empeñarse en crear respuestas con pretensiones definitivas. Así pues, la intención de todo esto se plantea desde la posibilidad de replantear preguntas y pretensiones de investigación, partiendo, para ello, de una visión interdisciplinaria que ayude a repensar las posibilidades heurísticas y epistemológicas de los diversos vestigios que pueden ser articulados y conceptualizados de tal manera que su estatus de fuente sea revalorada y ampliada.

## FUENTES

### Bibliográficas

Acha, Juan, *Crítica del arte: teoría y práctica*, México: Trillas, 1992.

<sup>61</sup> Foucault, *Anormales*, 2023, p. 58.

Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1986.

Bartra, Roger, *Historias de salvajes*, México: Siglo XXI, 2017.

Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Argentina: Taurus, 1989.

\_\_\_\_\_, *Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y política*, Madrid: Alianza editorial, 2021.

Crespi, Irene y Jorge Ferrario, *Léxico técnico de las artes plásticas*, Buenos Aires: EUDEBA, 1995. *Diccionario Mosby Medicina, Enfermería y Ciencias de la Salud*, España: Elsevier, 2010, versión digital en: <<https://buho.guru/dict/medicina/pigomelo>>.

Foucault, Michel, *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*, México: Fondo de Cultura Económica, 2023.

Gámez Guerrero, Marevna, *La construcción de la ciudad y el héroe moderno en el Libro de los Pasajes de Walter Benjamin*, México: Universidad de Guanajuato, 2014.

García Cubas, Antonio, *Compendio de la historia de México y de su civilización para uso de los establecimientos de instrucción primaria*, México: Imprenta del Sagrado Corazón de Jesús, 1890, versión digital en: <<http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080024110/1080024110.html>>.

Ginzburg, Carlo, *Mitos, emblemas e indicios*, Barcelona: Gedisa, 1999.

\_\_\_\_\_, *Tentativas*, Argentina: Prohistoria Ediciones, 2004.

\_\_\_\_\_, “Reflexiones sobre una hipótesis: el paradigma indiciario, veinticinco años después”, en: *Contrahistorias. La Otra Mirada de Clío*, núm. 7, septiembre de 2006-febrero de 2007, pp. 7-16.

\_\_\_\_\_, “Semejanzas de familia y árboles de familia: dos metáforas cognoscitivas”, en: *Contrahistorias. La Otra Mirada de Clío*, núm. 7, septiembre de 2006-febrero de 2007, pp. 17-36.

Gorbach, Frida, *El monstruo, objeto imposible. Un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.

Gumucio, Rafael, *Contra la belleza*, México: Tumbona Ediciones, 2010.

- Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, México: Siglo XXI, 1998.
- Montes González, Francisco, “Reflejos de una ambición novohispana. Los retratos de los I condes de Pérez Gálvez por el pintor José María Guerrero (1792)”, en: *Anales del Museo de América* 16, 2009, pp. 155-172.
- Real Academia Española (RAE), *Diccionario de la Real Academia Española*, 23.ª ed. [versión 23.8 en línea], 2014, versión digital en: <<https://www.rae.es>>.
- Ramírez, Román, *Catálogo de las anomalías coleccionadas en el Museo Nacional*. Precedido de unas nociones de teratología, México: Imprenta del Museo Nacional, 1896.
- V/A, *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales, por varios autores*, México: Imprenta de M. Murguía y comp., 1854.

### Electrónicas

- Hernández Jaimes, Jesús, “Gran bestia y fenómeno extraordinario de la naturaleza. Martín Antonio Salmerón Ojeda, el Gigante de Chilapa, 1770-1813”, en: *Estante Abierto. Revista Electrónica de Historia y Política*, 19 de julio de 2019, en: <<https://bit.ly/4mZnrIo>>.
- “Notes From A Superfluous Man. An Accumulation of Inconsequential Notices”, en: <<https://thefugitivesaint.tumblr.com/image/153227616518>>.
- Signaturer.se Porcelana, Cerámica, Sellos, Firmas, “Edvard Bergh”, en: <<https://www.signaturer.se/Sverige/EdvardBergh.htm>>.
- Store Norske Leksikon, “Edvard Bergh”, en: <[https://snl.no/Edvard\\_Bergh](https://snl.no/Edvard_Bergh)>.
- Tekniska Museet, Estocolmo, en: <<https://digitaltmuseum.se>>.